#193

IRIS
INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

ASIA FOCUS

ANNÉES 1960 : TAIWAN, NOUVEAU CENTRE DU CINÉMA CHINOIS ? LE CINÉMA TAIWANAIS RETROUVÉ

Christophe Falin / Docteur en études cinématographiques,
Chargé de cours en cinéma à l'Université Paris 8

Février 2023

PRÉSENTATION DE L'AUTEUR

Christophe Falin est Docteur en études cinématographiques et chargé de cours en cinéma à l'Université Paris 8 depuis 2011.

PRÉSENTATION DE LA COLLECTION « ASIA FOCUS »

La collection « Asia Focus » propose des analyses, des entretiens avec des experts ou des acteurs, ou des notes sur des travaux majeurs produits par des spécialistes de la région. Son objectif est d'approfondir la réflexion sur des sujets d'actualité et d'offrir des éléments de compréhension sur les enjeux actuels en Asie. Les dynamiques politiques, sécuritaires, économiques, culturelles ou sociétales sont ainsi privilégiées.

Collection sous la direction de **Barthélémy Courmont**, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et **Emmanuel Lincot**, chercheur associé à l'IRIS, professeur à l'Institut Catholique de Paris et sinologue. Elle s'inscrit dans le cadre du Programme Asie-Pacifique de l'IRIS.

PROGRAMME
ASIE-PACIFIQUE

Par son poids économique, démographique et la persistance d'une multitude de défis politiques, stratégiques et sécuritaires, l'Asie-Pacifique fait l'objet de toutes les attentions. Le programme Asie-Pacifique de l'IRIS et son réseau de chercheurs reconnu à l'échelle nationale et internationale se donnent pour objectif de décrypter les grandes dynamiques régionales, tout en analysant de manière précise les différents pays qui la composent et les enjeux auxquels ils sont confrontés.
Les champs d'intervention de ce programme sont multiples : animation du débat stratégique ; réalisation d'études, rapports et notes de consultance ; organisation de conférences, colloques, séminaires ; formation sur mesure.

Ce programme est dirigé par **Barthélémy Courmont**, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille

© IRIS - Tous droits réservés

Au début des années 2000, la restauration du catalogue des films de la Shaw Brothers avait permis la sortie en salles et en DVD en France de *L'Hirondelle d'or* (Da zui xia, 大醉侠)[1], classique du cinéma hongkongais d'arts-martiaux réalisé par King Hu en 1966[2]. Une partie considérable du cinéma hongkongais des années 1960 et 1970 redevenait accessible, même si l'expérience s'était limitée pour la France à quelques autres sorties de films en DVD, faute d'avoir rencontré un public suffisant[3]. Une quinzaine d'années plus tard, le ministère de la Culture de Taïwan confie au Taïwan Film Institute le projet de restauration et de valorisation des films classiques taïwanais. Comme pour les films de la Shaw Brothers, ce projet ambitieux a abouti, avec les collaborations de différentes sociétés, aux éditions récentes en DVD de films taïwanais dans des versions restaurées sous-titrées en français ; *Typhoon* (Tai feng, 颱風, Pan Lei, 1962), les films de King Hu réalisés à Taïwan *Dragon Inn* (Long men ke zhan, 龙门客栈, 1967) et *A Touch of Zen*, (Xia nu, 侠女, 1971), les films de jeunesse de Hou Hsiao-hsien, notamment *Les Garçons de Fengkuei* (Feng kuei lai de ren, 风柜来的人, 1983), Un Temps pour vivre, un temps pour mourir (Tong nian wang shi, 童年往 事, 1985) et Poussières dans le vent (Lian lian feng chen, 恋恋风尘, 1987), les films d'Edward *Yang Taipei Story* (Qing mei zhu ma, 青梅佇马, 1985) et *A Brighter Summer Day* (Gu ling jie shao nian sha ren shi jian, 牯岭街少年杀人事件, 1991), et les films de Tsai Mingliang *Les Rebelle du dieu néon* (Qing shao nian na zha, 青少年哪吒, 1992), *Vive l'amour* (Ai qing wan sui, 爱情万岁, 1994) et *La Rivière* (He liu, 河流, 1997). *A Part A Touch of Zen* et les films de Tsai Mingliang, ces films étaient jusqu'ici inaccessibles en DVD en France. Ces films appartiennent à deux périodes distinctes de l'histoire du cinéma taïwanais, les années 1960 et les années 1980-1990. Entre King Hu d'un côté, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang et Tsai Mingliang de l'autre, nous passons avec ces restaurations du cinéma d'arts martiaux lié à la Chine continentale, *Dragon Inn* et *A Touch of Zen*, à un cinéma sur l'enfance et l'adolescence lié à Taïwan et à son histoire depuis 1949, *Les Garçons* de Fengkuei, *Un Temps pour vivre, un temps pour mourir*, *Poussières dans le vent* et *A Brighter Summer Day*. Entre ces films, quelque part pendant les années 1970, la trajectoire du cinéma taïwanais s'est éloignée de la Chine continentale pour s'enraciner à Taïwan. À partir des films taïwanais des années 1960 restaurés et édités en DVD en France récemment,

[1] Chez Wild Side, 2004.
[2] « Le Cinéma retrouvé. L'envol de L'Hirondelle d'or », dans Cahiers du cinéma n°587, février 2004, pp.84-93.
[3] Parmi ces films de la Shaw brothers sortis en DVD en France, des films d'arts-martiaux de Chang Cheh, dont Le Sabreur manchot, avec Jimmy Wang Yu, et la trilogie de la 36e chambre de Shaolin, de Liu Jialiang.

Typhoon, *Dragon Inn* et *A Touch of Zen*, ainsi que d'autres films comme *Wu Feng* (Wu Feng, 吳鳳, Bu Wancang, 1962) ou *Beauty of Beauties* (Xi Shi, 西施, Li Hanxiang, 1965), cet article propose de revenir sur certains aspects du cinéma taïwanais de cette période. La situation du cinéma taïwanais par rapport aux cinémas chinois continental et hongkongais, ses évolutions qui offrent la possibilité de l'émergence d'un nouveau centre de production du cinéma chinois, la « sinisation » progressive de la production, les mouvements des réalisateurs entre la Chine continentale, Taïwan et Hong Kong, les liens culturels et les rivalités économiques seront abordés pour proposer une approche du cinéma taïwanais en lien et en concurrence avec les deux autres fragments du cinéma chinois, la Chine continentale et Hong Kong.

NAISSANCE D'UNE INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE CHINOISE À TAÏWAN

Entre la fin de la deuxième guerre mondiale en 1945 et le milieu des années 1950, autour de l'arrivée au pouvoir des communistes à Pékin et de l'installation des nationalistes à Taïwan, des réalisateurs et producteurs quittent Shanghai, alors centre du cinéma chinois, et s'installent à Hong Kong pour y développer une industrie du cinéma renaissante. Selon Du Yunzhi, cité par Zhang Yingjing dans *Chinese National Cinema*, environ 15% du personnel de l'industrie cinématographique chinoise s'installe alors à Hong Kong, 80% restent en Chine, et seulement 5% s'installent à Taïwan[4], avec du matériel récupéré notamment dans les studios de Nanjing. En Chine continentale, la création des Studios d'État à partir du matériel des studios privés permet la poursuite de la production de films malgré l'éclatement du cinéma shanghaien en 1949, mais la quantité de films produits reste faible jusqu'en 1956[5]. Entre le début des années 1950 et 1978, le cinéma chinois tombe entièrement sous le contrôle du Parti communiste et dépend de ses soubresauts idéologiques souvent violents. À Taïwan, la production de films reste, comme en Chine continentale, très faible dans la première partie des années 1950, pour augmenter ensuite, avec la production de films en taïwanais qui rencontrent un public considérable sur l'île. La situation des cinémas de Chine continentale et de Taïwan évolue entre la fin des années 1950 et durant les années 1960. La Chine populaire connaît plusieurs épisodes dévastateurs, avec l'échec du « Grand bond en avant » et les massacres de la « révolution culturelle », dont les violences plongent le pays dans le chaos. À Taïwan, le gouvernement nationaliste, reconnu depuis 1949 par les États-Unis et l'ONU

[4] Zhang Yingjin, Chinese National Cinema, Routledge, 2004, p.123.
[5] Zhang Yingjin, ibid, p.196.

comme le représentant officiel de la Chine, prétend toujours incarner l'héritage culturel et historique de la Chine millénaire, et être sur le point de reconquérir le continent. Alors que la Chine continentale sombre, l'économie taïwanaise se développe. La production de films suit ces tendances. À Hong Kong, la situation de l'industrie cinématographique évolue aussi. En 1956, Loke Wan Tho, dirigeant de la Cathay qui a déjà fondé la Cathay-Keris à Singapour, crée la Motion Picture & General Investment (MP&GI) à Hong Kong, pour produire des films en mandarin. En 1958, Run Run Shaw, qui dirigeait la Malay Film Production (MFP) à Singapour, s'installe lui aussi à Hong Kong et transforme la modeste Shaw & Sons en un studio moderne, la Shaw Brothers. Les comédies musicales de la MP&GI et les premiers films en costumes de la Shaw rencontrent d'immenses succès à Hong Kong et à Taïwan. La colonie britannique devient le cœur d'un cinéma chinois en mandarin. Dans le même temps à Taïwan, la multiplication de sociétés privées de production, comme la Grand Motion Picture (Guolian) de Li Hanxiang, favorise le développement d'une industrie cinématographique et la production de films en mandarin avec des budgets importants. Les années 1960 sont ainsi marquées par la domination de la production de films à Hong Kong (partagée entre films en cantonais et films en mandarin) et à Taïwan (partagée entre films en taïwanais et films en mandarin). La production de films est comprise entre 276 films en 1960 et 135 films en 1969 à Hong Kong[6], et entre 97 films en 1962 et 189 films en 1968 à Taïwan[7], tandis que la production de films est réduite en Chine continentale à quelques dizaines de films par an, et aucun en 1967, 1968 et 1969, en raison de la « révolution culturelle ». Le cinéma de Chine continentale est marginalisé, et les marges de la Chine, Hong Kong et Taïwan, deviennent les deux principaux pôles de production du cinéma chinois. Pendant cette période, comme autour de 1949, la circulation des personnels de l'industrie cinématographique continue, mais se concentre entre Hong Kong et Taïwan. Bu Wancang, qui avait débuté dans les années 1920 à Shanghai, en dirigeant notamment des mélodrames interprétés par Ruan Lingyu, et qui poursuit sa carrière à Hong Kong avec *The Bedside Story* (Tong chuang yi meng, 同床异梦, 1960) et *Dreams come True* (Xi xiang feng, 喜相逢, 1960)pour la MP&GI, réalise à Taïwan Wu Feng (1962). Pan Lei rejoint aussi Hong Kong après la réalisation de *Typhoon*, tandis que Li Hanxiang et King Hu, deux réalisateurs de la Shaw Brothers, font le chemin inverse, de Hong Kong à Taïwan.

[6] Zhang Yingjin, ibid, p.155.
[7] Zhang Yingjin, ibid, p.129.

TYPHOON, TEMPÊTE DANS LA MONTAGNE ALISHAN

La voix-off mélancolique et lancinante d'une jeune femme évoquant sa vie ennuyeuse aux côtés de son époux, une maison isolée au milieu de la nature, un mari affaibli par la maladie, un homme séduisant faisant irruption dans la vie du couple moribond. Le début de *Typhoon* (Pan Lei, 1962) renvoi au film de Fei Mu Printemps dans une petite ville (Xiao cheng zhi chun, 小城之春 , 1948), réalisé en Chine, mais qui avait été distribué à Taïwan au début des années 1950. Si la référence est évidente pendant quelques minutes, faisant un moment craindre un mauvais remake, Pan Lei s'en éloigne ensuite. Fei Mu avait situé l'histoire de Printemps dans une petite ville dans un espace neutre et hors du temps. Cette neutralité spatiale et temporelle était une des forces du film. Pan Lei situe au contraire dès les premiers plans du film l'histoire de *Typhoon* dans un lieu chargé de symbole, la Montagne Ali Shan, lieu qui est sans cesse rappelé dans le film, à travers les dialogues, mais aussi à travers des caractères inscrits sur les murs de la station météorologique, principal décor du récit.

Un lieu de mémoire

Typhoon commence par un long plan large de montagne, suivi de quelques autres plans plus courts et rapprochés. Une jeune femme court pieds nus dans la forêt. Elle poursuit un lapin. Ce portrait idyllique d'une nature harmonieuse est interrompu par un personnage, le facteur, qui interpelle en mandarin la jeune femme, A-hung. Après quelques échanges, la jeune femme s'en va et le facteur se rend à la station météorologique, principal décor du film. En quelques plans, nous sommes passés de la nature à l'état sauvage, à des éléments de la civilisation Han, la langue, le facteur et la station météorologique, qui sont comme des intrus dans ce lieu. Les promenades dans la forêt d'Alishan sont ensuite l'occasion pour les personnages de voir évoluer leurs sentiments. La brume et la beauté majestueuse des arbres y sont l'objet de commentaires. La Montagne Alishan où se situe l'histoire de *Typhoon* est un lieu de mémoire pour Taïwan[8]. Avant *Typhoon*, plusieurs films taïwanais se situent dans ce lieu, dont le premier film en mandarin tourné à Taïwan, *It's Happening in Alishan* (Ali shan feng yun, 阿里山風雲, 1949), réalisé par Chang Cheh en 1949, et Wu Feng, réalisé par Bu Wancang en 1962, le premier film en couleur tourné à Taïwan[9]. Le film de Bu Wancang, comme celui de Chang Cheh, raconte l'histoire de Wu Feng, un aborigène dont l'histoire a servi de modèle à la propagande pour mettre en avant les « aspects positifs » de la colonisation de Taïwan par les Japonais et les Chinois. La première scène du film, après le générique, est une scène de «

[8] Samia Ferhat et Sandrime Marchand (dir.), Taïwan. Ile de mémoires, Tigre de Papier, 2011.
[9] Skaya Siku, « Le cinéma aborigène à Taïwan : regard sur soi, regard sur l'autre », dans Taïwan cinema/Le cinéma taïwanais, Corrado Neri et Kirstie Gormley (dir.), Asiexpo, 2009, pp.136-143.

chasseurs de têtes », tradition que Wu Feng convaincra ses homogènes d'abandonner, sous la pression des colonisateurs[10]. Par la suite, Bu Wancang représente les aborigènes habitant la Montagne Ali Shan comme des êtres à « civiliser »[11]. Une grande partie de l'action de Typhoon se situe dans la même Montagne Alishan, mais les aborigènes y sont quasiment absents, à l'exception de Ah-hung, premier personnage à apparaître dans le film, jeune femme présentée comme sauvage, mais qui, comme Wu Feng, sera « civilisée » par les Han, en acceptant de porter leurs vêtements. Le rôle des vêtements dans l'assimilation des aborigènes est ici souligné. Il faut rappeler que les Japonais, pendant l'occupation de Taïwan entre 1895 et 1945, étaient allés jusqu'à imposer, en plus de la langue, les vêtements de style japonais, en interdisant les vêtements traditionnels aux aborigènes taïwanais. *Typhoon* est ainsi partagé entre une référence évidente à un film de Chine continentale et un lieu de mémoire de Taïwan. Au-delà de *Typhoon*, c'est tout le cinéma taïwanais qui est tiraillé entre la Chine continentale et Taïwan.

Pan Lei chez la Shaw Brothers : folklore et arts martiaux

Après *Typhoon*, Pan Lei poursuit sa carrière à Hong Kong au sein de la Shaw Brothers. Il y réalise plusieurs films, dont *Song of Orchid Island* (Lan yu zhi ge, 兰屿之歌, 1965), tourné sur l'île taïwanaise du Pacifique du même nom. *Son of Orchid Island* raconte l'histoire du Docteur He, envoyé sur l'île aux orchidées pour y étudier les dégâts provoqués par les bogues rouges. Avant son départ, l'île lui est présentée comme dangereuse et sous-développée. Paysages paradisiaques, accueil par les autochtones en pagodes, danses folkloriques et colliers de fleurs, marquent l'arrivée du jeune Docteur, qui tombe évidemment sous le charme d'une jeune autochtone, Yalan, interprétée par Zheng Peipei, convertie par un prêtre catholique occidental installé sur l'île. Réalisé en pleine période de succès commerciaux des opéras huangmeixi et des films historiques, *Song of Orchid Island* est un film à part de la Shaw Brothers, mais il s'inscrit dans une série de films continentaux et hongkongais ayant comme toile de fond les minorités ethniques, *Troisième sœur Liu* (Liu san jie, 刘三姐, Su Li, 1960), *Serf* (Nong nu, 农奴, Li Jun, 1963) et *Ashima* (A shi ma, 阿诗 玛, Liu Qiong, 1963), produits en Chine continentale, et *The Golden Eagle* (Jin Ying, 金鷹, Chen Jingbo, 1964), produit à Hong Kong. Le succès de ces films, notamment *Troisième sœur Liu*, projeté à Hong Kong, et *The Golden Eagle*, film hongkongais tourné en Mongolie, n'est sans doute pas étranger à la production par la

[10] Edward Vickers, « Le péché originel sur l'île du paradis ? Histoire coloniale de Taïwan sous la dynastie Qing », dans Taïwan. Ile de mémoires, Samia Ferhat et Sandrime Marchand (dir.), Tigre de Papier, 2011, p.53.
[11] Olivier Lardinois, Civilisation chinoise et minorités ethniques. L'émancipation des aborigènes de Taïwan. Un modèle ?, Harmattan-Academia, 2012.

Shaw de *Song of Orchid Island*, les dirigeants de la Shaw ayant pour habitudes de s'inspirer des succès commerciaux de leurs rivaux. Cela révèle aussi qu'entre les sociétés de Chine continentale, Hong Kong et Taïwan, malgré les rivalités politiques, certaines tendances se rejoignent. Pan Lei réalise ensuite un film d'arts martiaux sans grande originalité, *The Fastest Sword* (Tian xia di yi jian, 天下第一劍, 1968). Il s'inscrit avec ce film dans la vague des films d'arts martiaux qui remportent de larges succès commerciaux pendant cette période.

LI HANXIANG : CATHAY CONTRE SHAW BROTHERS

Li Hanxiang quitte en 1963 la Shaw Brothers et Hong Kong pour s'installer à Taïwan. Il est alors le principal réalisateur du studio. En 1958, lorsque Run Run Shaw quitte Singapour pour s'installer à Hong Kong et créer la Shaw Brothers, Li Hanxiang le convainc de produire des films sous la forme d'opéra huangmeixi, puis des films historiques. Il réalise lui-même les premiers succès du nouveau studio, les opéras huangmeixi Diao Chan (Diao chan, 貂蝉, 1958) et The Kingdom and the Beauty (Jiang shan mei ren, 江山美人, 1958), les films historiques *Wu Zetian* (Wu ze tian, 武则天, 1962) et *The Magnificent Concubine* (Yang Guifei, 杨贵妃, 1962) ou encore une adaptation d'une nouvelle fantastique de Pu Songling, *The Enchanting Shadow* (Qian nu you hun, 倩女幽魂, 1960). Parmi les premiers films de Li Hanxiang à la Shaw Brothers, seul *Back Door* (Hou men, 后门, 1960), interprété par Hu Die, ex-star du cinéma shanghaien des années 1920-1930, est un film à sujet contemporain en noir et blanc. En 1963, *The Love Eterne* (Liang shan bo yu zhu ying tai, 梁山伯与 祝英台) est la dernière collaboration de Li Hanxiang avec la Shaw. Après le succès de cette énième opéra huangmeixi, Li Hanxiang, en froid avec les dirigeants du studio, décide de s'installer à Taïwan. Il y fonde la Grand Motion Picture (Guolian), avec le soutien financier de la Cathay (principal concurent de la Shaw Brothers à Hong Kong avec la MP&GI, mais aussi à Singapour avec la Cathay-Keris), et de la Union Film (Lianbang), distributeur à Taïwan des films de la Cathay. L'implication de la Cathay dans la Grand Motion Picture de Li Hanxiang permet ainsi à la compagnie de produire des films à Singapour, à Hong Kong et à Taïwan, à travers trois structures différentes[12]. Les films que produit la Grand Motion Picture et que réalise Li Hanxiang à Taïwan illustrent le climat de compétition et de rivalités qui existe alors entre les studios Shaw Brothers et Cathay.

La course à l'adaptation : l'exemple de Seven Fairies

[12] Yeh Yueh-yu, « Taïwan : The Transnational Battlefield of Cathay and Shaws », dans The Cathay Story, Wong Ainling (dir.), Hong Kong Film Archive, 2002, pp.142-149.

The Seven Fairies (Qi xian nu, 七仙女, 1963) est la première production de la Grand Motion Picture. Cette histoire de déesse qui préfère la vie sur terre, dont une adaptation très populaire, *Mariage of the Fairy Princess* (Tian xian pei, 天仙配, Shi Hui, 1955), avait déjà été réalisée en Chine continentale, est de nouveau adaptée à l'écran dans pas moins de trois versions en deux ans, en 1963 et 1964, une à Hong Kong, et deux à Taïwan. *A Maid From Heaven* (Qi xian nu, 七仙女, 1963), est la première de ces trois versions. Elle est produite par la Shaw Brothers, est réalisée par Ho Menghua et Chen Yuxin, et sort en salle à Hong Kong le 11 décembre 1963. Le scénario est écrit par Li Hanxiang, avant qu'il ne quitte le studio. La deuxième version est *The Seven Fairies*, le premier film de la nouvelle société taïwanaise de Li Hanxiang. *The Seven Fairies*, un opéra huangmeixi réalisé par Li Hanxiang lui-même, sort en salles à Taïwan le 19 décembre 1963, soit huit jours seulement après la version de la Shaw Brothers. Li Hanxiang avait pourtant tourné le film en 20 jours seulement, dans le Taïwan Film Studio. Pourquoi un tel empressement, alors qu'il dépassera largement les délais de tournage pour un de ses films suivants, *Beauty of Beauties* ? Li Hanxiang, qui avait participé à la préparation du tournage de la version du film produite par la Shaw Brothers, il en avait même écrit le scénario avant de quitter brusquement la compagnie et de s'installer à Taïwan, voulait réaliser et sortir sa propre version avant celle de la Shaw Brothers, mais a échoué, la Shaw Brothers ayant renforcé l'équipe du film, avec deux réalisateurs, trois assistants réalisateurs et quatre chef-opérateurs, afin d'accélérer le tournage. La « course » à la réalisation et à la sortie de différentes versions cinématographiques d'une même histoire était un phénomène récurent alors entre studios hongkongais, la Shaw Brothers remportant souvent la première place en raison de la qualité de ses infrastructures. Une autre version de la même histoire, *Seven Fairies* (Qi xian nu, 七仙女, Liang Zhefu, 1964), sera produite l'année suivante à Taïwan, en noir et blanc. En juin 1964, Loke Wan Tho (dirigeant de la Cathay), Xia Weitang (dirigeant de la Union Film) et Long Fang (dirigeant des Taïwan Studio), les principaux soutiens de la Grand Motion Picture de Li Hanxiang, meurent brutalement dans un accident d'avion quelques jours avant le tournage de *Beauty of Beauties*. Cet accident n'empêchera pas le film de se faire, mais aura cependant des conséquences, la Grand Motion Picture rencontrant déjà des problèmes financiers[13].

Beauty of Beauties, ou la reconquête du continent

Beauty of Beauties (Li Hanxiang, 1965) est le troisième film de la Grand Motion Picture[14]. Le personnage principal de *Beauty of Beauties* est Xi Shi, l'épouse du roi de Yue. Après la

[13] Zhang Yingjin, Op.cit, p.137.

[14] Le film est difficilement accessible. Une version de mauvaise qualité est disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=E7TkHNVZiXU

conquête du royaume de Yue par les Wu, elle est offerte au roi de Wu dans l'objectif de l'espionner et de permettre au roi de Yue de reconquérir son royaume. Xi Shi est dans le film un personnage féminin fort, proche de celui de Wu Zetian dans le film du même nom. *Beauty of Beauties* s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de Wu Zetian et *The Magnificent Concubine*, deux films que Li Hanxiang réalise à Hong Kong pour la Shaw Brothers et qui mettent en avant deux personnages féminins qui ont marqué l'histoire de Chine, l'impératrice Wu Zetian et la concubine Yang Guifei. Wu Zetian, *The Magnificent Concubine* et *Beauty of Beauties* forment ainsi une sorte de trilogie féminine autour des relations des femmes avec le pouvoir. *Beauty of Beauties* bénéficie d'un budget très important, bien supérieur au budget moyen des films taïwanais de la même période. L'invasion du royaume de Yue au début du film, avec ses scènes de désolation, et le Palais du roi Yue, sorte de Cité interdite au bord de la mer, ainsi que les très nombreux figurants représentant la Cour des rois de Yue et Wu, les soldats, le peuple Yue travaillant dans les champs ou réduits en esclavage (rappelant des scènes du *Cléôpatre* de Joseph.L Mankiewicz réalisé en 1963) place dès le début le film, par son ambition technique, en rival des productions de la Shaw Brothers. Dans la suite du film cependant, les intrigues de cour prennent le dessus sur la démesure de la mise en scène, malgré la constante présence à l'écran de décors monumentaux. La seule scène de bataille intervient dans la dernière demi-heure du film, au terme de laquelle le roi Yue défait les Wu et reconquière son royaume. Il est possible de voir dans ce récit historique un parallèle avec la situation de Taïwan et de la Chine continentale entre 1949 et l'année de réalisation du film en 1965, avec la volonté des nationalistes de reconquérir le continent comme le roi de Yue reconquière son royaume. Ce parallèle est renforcé à la toute fin du film. Lorsque le roi Yue reconquiert son royaume et retrouve Xi Shi, il lui affirme : « cela fait 17 ans que j'attends ce moment », soit approximativement la période entre 1949 et 1965.

DRAGON INN ET *A TOUCH OF ZEN*, LES TITRES DE NOBLESSE DE CINÉMA D'ARTS-MARTIAUX

En 2003*, L'Hirondelle d'or* de King Hu avait été le premier film de la Shaw Brothers à ressortir en salles et en DVD en France. Des films d'autres réalisateurs, Chang Cheh, Yue Feng, Chu Yuan, Liu Jialiang...avaient suivi, mais les autres films d'arts martiaux de King Hu n'avaient pas bénéficié du vaste programme de restauration de la Shaw, car ils avaient été produits à Taïwan. *A Touch of Zen* et *Raining in the Mountain* (Kong shan ling yu, 空山灵雨, 1979) avaient cependant déjà bénéficié d'éditions en France, et *L'Auberge du printemps* (Ying chun ge de

feng bo, 迎春阁的风疲, 1973) sortira en DVD chez HK Vidéo en 2010. Seul Dragon Inn, pourtant œuvre majeur du réalisateur, restait introuvable. Avec les restaurations de L'Hirondelle d'or en 2003, puis de *Dragon Inn* et *A Touch of Zen* récemment, ce sont désormais l'ensemble des films de King Hu qui ont donné au cinéma d'arts martiaux ses titres de noblesse qui sont aujourd'hui disponibles.

King Hu, un auteur à Taïwan

En 1975, *A Touch of Zen* avait été le premier film taïwanais a recevoir un prix au Festival de Cannes et la revue Positif avait consacré à King Hu une large part de son dossier consacré au cinéma de Hong Kong[15]. Les restaurations récentes des films taïwanais de King Hu, Dragon Inn et *A Touch of Zen*, s'inscrivent dans la continuité de cette reconnaissance de King Hu par le Festival de Cannes et les critiques français. Après ses débuts à Hong Kong au sein du studio Shaw Brothers comme acteur, scénariste et assistant-réalisateur (auprès de Li Hanxiang), King Hu devient réalisateur et s'impose au milieu des années 1960 avec *L'Hirondelle d'or*. En conflit sur ce film avec les dirigeants du studio, à propos notamment du temps qu'il exigeait pour le tournage de la première scène de l'auberge, il quitte la Shaw Brothers et s'installe à Taïwan en 1965, où il réalise *Dragon Inn*. Les immenses succès commerciaux de *L'Hirondelle d'or* et de *Dragon Inn* lui permettent d'acquérir un statut à part au sein de l'industrie cinématographique taïwanaise. Il commence à écrire le scénario de son film suivant, *A Touch of Zen*, produit lui aussi à Taïwan par la Union Film. King Hu obtient des moyens financiers et une liberté exceptionnels pour *A Touch of Zen*. Le temps lui est accordé, et en plus du scénario et de la réalisation, King Hu contrôle aussi les conceptions des décors et des costumes. Temps et contrôle de son œuvre, King Hu obtient à Taïwan ce qui lui était refusé à Hong Kong.

Des espions dans des auberges

Dans un entretien accordé à la revue Positif, publié en 1975, King Hu affirme que *Dragon Inn* est en quelque sorte une réaction aux succès commerciaux des premiers James Bond[16]. Pour lui, les espions ne sont pas sympathiques. Il est vrai que les espions chinois, de la Chine antique jusqu'au récent chef des services secrets chinois, Kang Sheng, proche de Mao, ont plutôt une réputation de cruauté. Les films de King Hu fourmillent d'espions en tout genre. On les croise beaucoup dans les auberges, lieux emblématiques de *L'Hirondelle d'or*, *Dragon Inn* et *L'Auberge du printemps*. Dans ces films, la mise en scène des scènes d'auberges et des scènes de combats est très sophistiquée, faite de mouvements de caméra qui mettent en valeur les

[15] Positif n°169, mai 1975, entretient avec King Hu, Li Hanxiang et Run Run Shaw.
[16] Positif n°169, mai 1975, p.31.

chorégraphies des personnages, d'un travail du montage très élaboré, et de musiques autant inspirées de l'opéra chinois que des westerns. Mais King Hu attache aussi une importance très particulière aux décors et aux costumes qui doivent correspondre exactement aux périodes représentées. C'est ce perfectionnisme et la virtuosité de la mise en scène qui font le succès auprès d'un public taïwanais en « exil » et encore en demande de représentations d'une Chine devenue inaccessible.

VERS UNE « SINISATION » DU CINÉMA TAÏWANAIS ?

Malgré des références évidentes aux westerns, Dragon Inn et *A Touch of Zen*, dont les histoires se déroulent sous la dynastie Ming, sont imprégnés de culture chinoise classique. Histoire, paysage, peinture et calligraphie y occupent une place centrale. Taïwan y est totalement absent. Aux côtés des films en costumes de Li Hanxiang, Dragon Inn et *A Touch of Zen* participent ainsi à une sorte de « sinisation » du cinéma taïwanais, la transformation d'un cinéma en taïwanais encore dominant numériquement, en un cinéma en mandarin basé sur l'histoire et la culture chinoise. Après plus d'une décennie, 1957-1968, pendant laquelle la grande majorité des films produits à Taïwan sont en taïwanais, la tendance commence en effet à s'inverser avec l'augmentation progressive de la production de films en mandarin pendant les années 1960. Les films de Li Hanxiang et de King Hu marquent une étape importante dans cette progression. Le basculement vers une majorité de films produits en mandarin s'opère en 1970, à la suite de la multiplication de nouvelles sociétés de production privées et la production de films en mandarin basés sur l'histoire ou le patrimoine culturel chinois, mais aussi la production de films se situant à Taïwan, mais représentant des minorités taïwanaises « à civiliser », comme *Typhoon* et *Wu Feng.* Un phénomène identique s'était déjà produit à Hong Kong, lorsque la production de films à petits budgets en cantonais avait été progressivement remplacée durant les années 1950-1960 par des productions en mandarin avec des budgets plus importants. Les réalisateurs shanghaiens venus s'installer à Hong Kong autour de 1949 avaient joué un rôle important dans ce processus, avec leurs films produits par de nouvelles sociétés comme Great Wall et Phénix, puis avec les comédies musicales et les drames contemporains de la MP&GI et les films en costumes de la Shaw Brothers. À Taïwan, la création de la Grand Motion Picture, les arrivées de Li Hanxiang et King Hu, et l'augmentation de la production de films en mandarin au détriment de la production de films en taïwanais qui a tendance à baisser, semble reproduire ce phénomène. Dans les années 1970, en même temps que le gouvernement taïwanais perd la bataille internationale sur la représentativité unique de la Chine, et par la même ses illusions de reconquête du continent,

et que Li Hanxiang retourne à Hong Kong et réintègre la Shaw Brothers, le mandarin s'impose dans la production cinématographique de l'île et la langue taïwanaise disparaît peu à peu dans les films.

NOUVELLE TRAJECTOIRE DU CINÉMA TAÏWANAIS

Durant les années 1960, malgré les rivalités politiques, les sociétés de Chine continentale, de Taïwan et de Hong Kong sont encore fortement liées, à travers le mouvement des hommes ou l'attachement à la culture et l'histoire de la Chine millénaire. Le temps n'a pas encore transformé et éloigné chacune de ces sociétés respectives. Durant les années 1970, le camouflet représenté pour Taïwan par la reconnaissance de la Chine continentale par l'ONU et les États-Unis, le développement économique rapide de Hong Kong et Taïwan, alors que la Chine s'effondre, et le temps qui voit naturellement évoluer les sociétés, éloignent progressivement la Chine continentale de Hong Kong et Taïwan. Ce phénomène d'éloignement produit ses effets dans le cinéma. Les nouveaux réalisateurs qui apparaissent à Taïwan entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, Hou Hsiao-hsien et Edward Yang en tête, ont grandi sur l'île, même si pour certains, ils sont nés sur le continent. La jeunesse occupe une place centrale dans leurs films qui reprennent parfois des éléments autobiographiques : *In Our Time* (Guang yin de gu shi, 光阴的故事, collectif, 1982), les films de jeunesse de Hou Hsiao-hsien *Les Garçons de Fengkuei* (1983), *Un Été chez grand-père* (Dong dong de jia qi, 冬冬的假期, 1984), *Un Temps pour vivre, un temps pour mourir* (1985) et Poussières dans le vent (1987), et les films d'Edward Yang *Taipei Story* (1985) et *A Brighter Summer Day* (1991). À travers ces premiers films, le message de ces nouveaux réalisateurs pourrait être : « j'ai grandi à Taïwan, donc je suis taïwanais », alors que l'affirmation progressive d'une identité et d'une mémoire automne se développe dans l'ensemble de la société taïwanaise. Plus que comme le troisième pôle du cinéma chinois, comme il tendait à le devenir avec le développement de la production de films en mandarin durant les années 1960, le cinéma taïwanais s'affranchit progressivement de la Chine continentale.

L'expertise stratégique en toute indépendance

PROGRAMME
ASIE-PACIFIQUE

IRIS
INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis, rue Mercœur - 75011 PARIS / France
+ 33 (0) 1 53 27 60 60
contact@iris-france.org

iris-france.org

L'IRIS, association reconnue d'utilité publique, est l'un des principaux think tanks français spécialisés sur les questions géopolitiques et stratégiques. Il est le seul à présenter la singularité de regrouper un centre de recherche et un lieu d'enseignement délivrant des diplômes, via son école IRIS Sup', ce modèle contribuant à son attractivité nationale et internationale.

L'IRIS est organisé autour de quatre pôles d'activité : la recherche, la publication, la formation et l'organisation d'évènements.